

Au sujet des affects bruyants

Philippe-Aubert Gauthier

Number 98, Winter 2008

Espaces sonores

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45608ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gauthier, P.-A. (2008). Au sujet des affects bruyants. *Inter*, (98), 2–5.



Au sujet des affects bruyants

PAR PHILIPPE-AUBERT GAUTHIER

> Erick d'Orion, *Solo de musique concrète pour 6 pianos sans pianiste*, installation sonore, 2007. Photo : Simon Roy.

Ce texte propose une mise en abîme de différentes considérations artistiques et culturelles au sujet du bruit, une matière courante dans les pratiques actuelles en art sonore. Sans imposer une interprétation précise ou fermée, l'essai, dans un vacarme de références, dresse un parallèle entre la formation du bruit – comme phénomène physique, en accord avec la théorie de Fourier – et la densification du spectre des sonorités admises dans l'ordre musical, culturel ou social. Le bruit comme stratégie et comme agent actif de désordre potentiel, de résistance publique, pistes actuelles de stratagèmes artistiques.

Les artistes dont les pratiques actuelles sont proches des développements proposés dans le texte sont Erick d'Orion (des photographies, par Simon Roy, de son travail d'installation sont présentées pour accompagner cette proposition) et Mark Bain (textuellement mentionné).

La fabrication du bruit

À partir d'une seule et unique fréquence, une note plus que pure, qui ne peut être obtenue par combinaison d'autres fréquences, on peut atteindre ou fabriquer le bruit : par ajout d'autres fréquences, d'autres notes plus que pures, d'autres tons de formes toutes identiques mais de fréquences – de hauteurs – différentes. C'est une réalité de l'acoustique, de la psychoacoustique, de la musique, du traitement de signal, des mathématiques (demandez à Fourier)¹. Par accumulation, le spectre est saturé et on atteint le bruit : dissonance totale. Bruits dans les circuits électroniques, dans les grondements de ventilation, turbulences aéroacoustiques : le son du vent contre les arêtes des immeubles, sonorités fricatives. Le bruit en question – possible sommation de tons purs, notes mathématiquement parfaites – rejoint les qualités d'un

vrombissement, sourd ou brillant. Ce bruit, et les timbres qui en découlent, c'est l'aléatoire² (un signal imprévisible) audible. C'est un mouvement du déterminisme total jusqu'au désordre total. Tout cela n'est qu'une représentation du bruit parmi d'autres.

Autant de notions du bruit que de penseurs, autant d'incertitudes interdisciplinaires. Opportunément, la finitude de cet essai n'est pas à l'ordre du jour³. On se permet même quelques digressions du discours, le désordre et les variétés de perspectives étant de mise, tout en évitant une doucereuse alogie.

Le surgissement du bruit et du désordre dans un ordre harmonique

Le ton pur est parfaitement déterministe, simplicité ultime (*sin(t)*, une fonction sinusoïdale connue pour toutes valeurs de *t*) et parfaitement prévisible, tout le contraire du bruit aléatoire, pourtant possible somme infinie de tons purs, une complexification par accumulation.

La musique occidentale et son cheminement suivent des pistes d'accumulation et de sommation similaires, en supposant que l'on veut bien se soumettre à l'exercice d'une telle analogie approximative pour l'un des axes de sa transformation dans l'histoire : unisson, harmonie rudimentaire, harmonie de plus en plus complexe, ajouts de notes et de dissonances admises, chromatisme, premiers atonalismes (l'équivalence des 12 tons de l'octave), sérialisme, sérialisme intégral, atonalisme libre, excursions et excavations microtonales, puis les percussions dont les timbres intrinsèques sont plus ou moins dépourvus de structures sonores harmoniques⁴. Un son d'impact, d'objet frappé, de consonnes explosives, comme le bruit défini plus tôt, contient pratiquement toutes les fréquences, les tons

PHILIPPE-AUBERT GAUTHIER est ingénieur mécanique junior, maîtres ès sciences (dynamique des vibrations), candidat au doctorat en acoustique et artiste sonore autodidacte. Il s'intéresse aux croisements et aux champs d'influences mutuelles qu'entretiennent l'art, la science et la technologie. En recherche, Philippe-Aubert Gauthier travaille la spatialisation sonore. Sa pratique en art sonore, dont l'ensemble est influencé par ses points de vue physique et psychophysique sur le son, inclut un travail plus récent sur le bruit : faire du bruit et, notamment, le faire sur la place publique ; la place et l'impact du bruit, ou de l'audible indésirable, dans les sphères publiques. On peut lire ses publications dans le *Journal of the Acoustical Society of America*, *Acta Acustica United with Acustica* (à paraître), *Musicworks* et en ligne sur Econtact.ca.

organisatrice des sentiments posés plus tôt par une suite de balades, de chansons et d'émotions diverses, musicalités communicables. Si le bruit nous rappelle des aspects peu optimistes de l'humanité, de l'homme, après le concert harmonique, on trouve cette finale qui détruit tout ce qui fut mis en place. Un hamster pâle et pourchassé par l'effondrement d'un pachinko-ya¹³ incendié : Borbetomagus avec Hijokaidan¹⁴ matérialisent cette image. Tout ce qui reste comme sphère, ce sont les milliers de billes luisantes du pachinko-ya qui dans une immense pétarade de collisions métalliques et dures dardent l'animal en fuite. Cris stridents de petite bête terrorisée dans un éclatement de néons, sirènes du gagnant recouvrant les nuages de poussière. Corps vidés, exténués de jouir.

Après le bruit complet, après l'anéantissement complet, on s'entend habituellement pour dire qu'il n'y a plus rien. C'est une impasse. Attention, on s'interroge toujours selon l'axe de progression qui suit une accumulation de sonorités admises jusqu'au pandémonium du bruit total, une voie sujette à quelques démarches de recherches créatrices, plus ou moins conscientes, ce qui inclut peut-être même la voie de la déchéance d'une prestation rock offerte plus tôt. Après la saturation par le bruit – et donc possiblement après le refus catégorique d'une harmonie latente, d'un sens communicable –, qu'est-ce qui peut suivre ? Rien ne peut suivre dans la projection selon le même axe, ni plus de meurtre, ni plus de suicide, ni plus de refus. C'est une proposition. Erronée ou juste ? Ça reste à voir. On n'oserait défendre un seul point de vue, proposer est bien plus agréable.

Glissant passage au noir (saturation de l'obscurité, de l'opacité) ou au blanc (saturation des tonalités possibles) après une longue évolution sur les traces d'une complexification boulimique, de presque rien à tout, trop pour certains, on consomme avec appétit, pas de doute, dipsomanie plus ou moins pathologique, ivresse des extrêmes, violence et refus sans cause ni motif intelligibles, explicites. Des parasites dans le transfert. Verbiage artistement de plus en plus dense ou réelle aventure esthétique dans le sonore et ses évocations.

Le point d'équilibre ne serait-il pas finalement un point de selle des plus enivrants ? Petites oscillations et grands vertiges sur les pentes voisines de ce point mort, point d'engrènement. Point d'équilibre au bord de la quête d'une expérience spirituelle qui, forte de son optimisme pour l'humanité, « révèle l'essence du monde » dans une harmonie musicale plus ou moins étendue et, à la fois, au bord d'une perte, d'un désespoir, d'une désagrégation de la solidité du réel, du sens que l'humain peut accorder au réel, au monde, soit les bases édicatrices de l'intégrité mentale. Point neutre au seuil de la dévastation de la tendance fondamentale (proposée par Gilbert Simondon¹⁵) à la source de la pensée et de l'acte esthétiques, au seuil de l'échec, aux environs des nihilistes. Ce point, instable, est aussi une intersection vers d'autres possibilités, d'autres usages, d'autres expressions.

L'émergence d'un bruit ou du bruit total dans la trame harmonieuse serait-elle plus révélatrice ? Frissons de l'équilibre, de l'instabilité et de l'instant précis du mouvement de transgression avec une dose de plus en plus forte, du passage interrompu, d'une réelle friction active entre une conception claire, harmonieuse, d'un réel humain et d'un désenchantement complémentaire. L'émergence et l'esthétique ou la poétique du seuil de saturation, seuil liminal de l'inintelligibilité, de la fabrication totale du bruit : pistes de pratiques.

Et puis, on peut tout de même poursuivre dans la direction de la fabrication du bruit : de plus en plus de bruits, de plus en plus forts, sursaturation, de plus en



plus de refus, d'abjections, pour peut-être retrouver les traces de l'expression artistique du trash. Ce point, c'est aussi une intersection vers d'autres expressions, d'autres grabuges, d'autres contextes, d'autres intégrations et d'autres pensées. S'intoxiquer sans raison peut parfois être si fascinant.

> Erick d'Orion, *Solo de musique concrète pour 6 pianos sans pianiste*, installation sonore, 2007. Photo : Simon Roy.

À sens inverse : l'émergence de l'ordre, une organisation symphonique

La symphonie et l'orchestration sont les mouvements complémentaires, réciproques, à ce jaillissement du bruit, à la transgression du point de saturation. Elles représentent toutes deux un désir et un rêve d'organisation du chaos, du non-sens total, une maîtrise de la tempête et de ses vents bruyants vers une harmonie plus ou moins universelle, plus ou moins sociale aux implications parfois

politiques ; exemple criant que sont les célébrations du cinquième anniversaire de la révolution d'octobre à Bakou, en 1922, qui se manifeste par une des premières symphonies industrielles (mère des versions portuaires) : sirènes et sifflets industriels, bouilloires ronflantes, horaire ouvrier transformé en horaire de scène, du spectacle de l'organisation, carabines et artilleries rythmées, moteurs et grondements de l'industrie au service de la représentation de l'organisation, de la réussite bureaucratique, du triomphe harmonique et hiérarchique sur l'irruption du vacarme industriel et métallique dans le silence boisé de l'histoire¹⁶. Il fut ainsi proposé, il y a longtemps déjà, et à plusieurs reprises, sous les pensées de plusieurs œuvres et ouvrages, que la musique est la forme d'art qui possède le plus grand pouvoir d'organisation sociale¹⁷. « Faire Oublier, Faire Croire, Faire Taire. » Avec le bruit comme réaction, on défie le « Faire Croire » et, potentiellement, le « Faire Taire » décrits par Attali.

Par son acceptation progressive puis, dans certains cas, par son organisation orchestrée, hiérarchique – c'est la structure militaire de l'orchestre classique : compositeur absent mais omniprésent qui plaque sa dictature sur des ouvriers outillés, armés –, l'effet subversif du bruit, aussi intense ou total soit-il, a dissolu sa vigueur intrinsèque. Combat prolongé entre l'apparition de nouvelles sonorités, d'agents bruiteurs subversifs, et l'organisation de leurs significations pour absorber ces nouveaux venus et les réifier en objets culturels reconnus, possiblement institutionnels. Rationalisation et fuite.

On se croirait en pleine ritournelle. Difficile de se fixer dans le désordre. Mais telle n'est pas notre intention.

Déchéance d'intoxiqués, l'échec de l'auteur C'est comme un cul-de-sac, on fonce tête baissée vers la complexité grandissante, ivresse et dipsomanie : plus de dissonances, plus de notes, plus de percussions, plus d'impacts, plus d'attaques pour atteindre une saturation insoluble du spectre sonore, situation hermétique, tournée contre soi, complètement humectée après usage. Dans tout le désordre émoussé de ces paragraphes, on saisit une problématique latente et, probablement, cruciale pour l'artiste du bruit, du son bruyant, du vacarme : vers qui dirige-t-on le bruit ? Possibles blocage et altercation avec l'ordre social ou culturel aux espoirs harmoniques, il est aussi possible et dangereux outil de suicide, d'isolement dans un vacarme imposé à des victimes imprécises ou négligées. La star rock est déchue après sa finale, après l'éclatement des guitares, la destruction de la batterie, l'éclat des lumières. Le hamster s'échappe et zigzague entre les débris de l'effondrement d'un pachinko-ya récemment édifié, bruit de refus, d'abandon. Ce n'est pas nécessairement une fin ou un échec.

On a dit plein de choses. On a écrit plein de choses. J'en ai écrit quelques-unes, mais on les connaît déjà peut-être toutes, ces hypothèses, bien noyées dans une marre plus vaste dans laquelle j'ai dû puiser. Et la juste mise en garde de Simon Reynolds semble bien à propos : donner un sens au bruit, c'est le resituer en dehors de lui-même, en dehors de son caractère de refus de l'ordre ou de l'organisation, pour le transformer en objet culturel¹⁸. C'est ce que je n'ai pu éviter avec cet essai. Un piège que je croyais, au départ, négligeable...

En cela et en cet exemple, le son du bruit, on doit perpétuellement le réinventer pour éviter sa dissolution dans l'emprise du sens. ■

Notes

- 1 Cf. Frederick Vinton Hunt, *Origins in acoustics*, New York, Acoustical Society of America, American Institute of Physics, 1992 ; Earl G. Williams, *Fourier Acoustics*, Burlington, Academic Press, 1999 ; Eberhard Zwicker et Hugo Fastl, *Psycho-acoustics : Facts and Models*, New York, Springer, 1999.
- 2 Les plus stricts nous rappelleront qu'on ne devrait pas, dans ce cas, parler d'aléatoire mais plutôt de pseudo-aléatoire. Par contre, dans le contexte de cet essai, les deux descriptifs se rejoignent parfaitement puisqu'ils concernent assurément et davantage la perception et le timbre du bruit aléatoire que les définitions et propriétés théoriques de l'aléatoire.
- 3 On retrouve là certaines influences de Paul Feyerabend (*Contre la méthode : Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, du Seuil, 1979).
- 4 Cf. Reginal Smith Brindle, *The New Music : The Avant-Garde since 1945*, Oxford University Press, 1987. On trouve aussi une intéressante et originale expression ponctuelle du désir d'élargissement harmonique dans le manifeste de Pratella de 1911, « Manifeste des musiciens futuristes » (dans Giovanni Lista, *Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973).
- 5 Cf. Yasunao Tone, « John Cage and Recording », *Leonardo Music Journal*, vol. 13, p. 11-15, 2003 ; Brandon Labelle, *Background Noise : Perspectives on Sound Art*, London, Continuum, 2006.
- 6 Le bruit comme arme ou comme tactique artistique se retrouve par exemple dans la pratique en art sonore actuel des installations, performances et expériences « psychosoniques » de Mark Bain (*Open, Cahier on Art and the Public Domain*, n° 9, p. 94-108, 2005 ; voir plus spécialement « Action Unit : Instant Riot for Portable People » et « A Simulation of a Reconstruction by Remote Means ») et dans les propositions de William Burroughs (*Révolution électronique*, Paris, Champ Libre, 1974).
- 7 À titre d'exemple de pratique actuelle qui peut saisir des interprétations similaires à celles posées ici pour les travaux de Cage sur les pianos préparés, on pense aux récents travaux d'installation sonore d'Érick d'Orion, dont *Solo de musique concrète pour 6 pianos sans pianiste* (2007), présentés au studio d'essai de Méduse (Québec, Québec, Canada) et qui sont ici montrés par les photos accompagnant cet article. L'artiste s'intéresse aux *ruined pianos* et transforme littéralement des pianos usés et entrouverts en carcasses harmoniques renfermant des sources de bruits fort peu harmoniques : des moteurs électriques dans ce cas, des moteurs pilotés par une réinterprétation en impulsions électriques d'une composition de l'artiste, composition elle-même basée sur un assemblage d'enregistrements sonores de pianos. Une installation à l'image du cheval de Troie décrit plus tôt : le piano comme un déguisement, un leurre ou un appât.
- 8 Cf. James Leggio, *Music and Modern Art*, Oxford, Routledge, 2002.
- 9 La musique des sphères est celle définie par Pythagore (ou ses disciples), alors fasciné par les ratios arithmétiques entre les longueurs de cordes tendues et l'harmonie des sons musicaux qui en résultent. Pythagore propose alors que la mélodie divine est produite par les planètes puisque, étant de si grands objets en mouvement, elles doivent produire un son immensément fort et, puisqu'elles entretiennent des distances par rapport à la Terre dont les ratios sont harmoniques, elles produisent l'harmonie idéale, l'harmonie naturelle, l'harmonie fondamentale. Selon Pythagore, les êtres terrestres n'entendent pas cette musique des sphères puisque, quoiqu'elle produise un niveau sonore important, les hommes sont nés avec ce son éternel déjà à l'oreille et ne peuvent donc pas l'entendre ou le distinguer. C'est donc le mythe d'une harmonie naturelle transcendante mais aussi d'une harmonie perdue par la naissance, par le fait d'être homme, harmonie dont il ne reste que l'espoir ou le rêve. Ce mythe d'une harmonie naturelle habite encore la musique occidentale. Cf. Joscelyn Godwin, *Harmony of the Spheres : The Pythagorean Tradition in Music*, Rochester, Inner Traditions, 1992 ; Douglas Kahn, *Noise Water Meat*, Cambridge, The MIT Press, 1999 ; James Leggio, *Music and Modern Art*, Oxford, Routledge, 2002 ; Rob Young, *Undercurrents : The Hidden Wiring of Modern Music*, London, Continuum, 2002 ; Barry Blesser et Linda-Ruth Salter, *Spaces Speak, Are You Listening ? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge, The MIT Press, 2006.
- 10 On retrouve ces modèles entre harmonie originale et décadence dans une pléthore de mythes cosmogoniques et eschatologiques (cf. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963).
- 11 Un exemple d'art de destruction : Monty Cantsin, « La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros », *Inter, art actuel*, n° 75, 2000.
- 12 Cf. Reginal Smith Brindle, *op. cit.* ; George Perle, *Serial Composition and Atonality*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- 13 Lieu de pratique, spécialement bruyant, des machines à boules japonaises dites pachinkos (cf. Merriam Webster's, *Japanese-English Learner's Dictionary* ; View Masters, « Pachinko Mandala 00 », *Japanese Avant-Guard*, Sub Rosa, SR202, 2002).
- 14 Cf. leur prestation au *Festival international de musique actuelle de Victoriaville*, 2006.
- 15 Cf. *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989. On retrouve aussi des traces de ces conceptions chez Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, de Minuit, 2005).
- 16 Cf. Avraamov, « The Symphony of Sirens », dans Douglas Kahn et Gregory Whitehead, *Wireless Imagination*, Cambridge, The MIT Press, 1992 ; pour des considérations plus actuelles, voir Hélène Prévost, « Écoutes urbaines », *Le son dans l'art contemporain canadien*, Montréal, Artex, 2003 ; à titre d'exemple supplémentaire dans la lignée politique, voir Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free Jazz : Black power*, Paris, Gallimard, 2000.
- 17 Voir entre autres Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique et la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977 ; version remaniée en 2001 chez Fayard.
- 18 Pour ne citer qu'un seul exemple de l'anthologie de Christopher Cox et Daniel Warner, référons-nous à *Audio Culture : Readings in Modern Music*, London, Continuum, 2005.